الصُّورةُ السَّرديةُ في أَعْمَالِ القَاص مُحَمَّد المسلَّاتي
(تَفَاصيلُ اليوم العَادي أنموذجاً)

د. حليمة مصباح ضو الجلاب
كلية الآداب/جامعة مصراته/ ليبيا
h.jallp.ly@gmail.com

أ. منى ضو الحويج
كلية الآداب /جامعة سرت/ ليبيا
salehzrgi1968@gmail.com

الْمُلخَّصُ:

إنَّ موضوع الدراسة عن الصورة السردية يُعدُّ مسيرة استكشافية، وجولة باحثة عن تنامي الصورة الكامنة في نصوص مائزة زينت سماء وأرض المجموعة القصصية (تفاصيل اليوم العادي) متخذة المنهج التحليلي للغوص في أعماق تلك النصوص، فكانت تمظهرات الصورة السردية مجتمعة في النص السردي الواحد، وكذا منثورة في المجموعة القصصية بأكملها .

الكلمات المفاتيح : القصة_ التشكيل الفني_ الصورة الشعرية_ الصورة السردية .

المقدمة:

الْحمدُ لله حق حمده ، والصلاة والسلام على خير خلقه محمد _صلَّى الله عليه وسلم_ و آله وصحبه وبعد:

فإنَّ اهتمام الدراسات الحديثة بمفهوم الصورة وتشكلاتها راجع إلى تحولها من مجرد أداة تزيينية إلى عدَّها عالماً شاملاً، يحوي العناصر المتلاحمة والعلاقات اللغوية وغير اللغوية الكامنة في صيغة عجيبة مثيرة للاهتمام، والصورة السردية تلعب دورًا فاعلاً في تنامي الأثر السردي، وتنويع الثراء الإيقاعي، وتعدد الحضور الجمالي.

وتكمن أهداف الدراسة في تبيان مفهوم الصورة السردية، ومحاولة التعرف على ما يميزها عن الصورة الشعرية، كما تروم الكشف عن تجلياتها في القصة الليبية القصيرة باعتبارها منجزًا فنيًا وأدبيًّا، يتعلق بالسرد تشكيلاً وموضوعًا .

ومن خلال الإحاطة بهذا الموضوع وجدت الباحثتان ضرورة الاقتراب والتعمق في الصورة السردية – نظريًا وتطبيقيًا– باعتبارها شكلاً جديداً شغل اهتمام النقاد في السنوات الأخيرة من القرن العشرين، وإن اقتصرنا بدورنا على بعض الأمثلة أي (على سبيل المثال لا الحصر) ؛ فذلك للتدليل على تمظهرات الصورة هذه في المجموعة القصصية موضوع الدراسة، وغنى القصص التي تحتويها المجموعة المقامة على (تفاصيل اليوم العادي) بالأنماط والمكونات المشكلة للصورة السردية .

وعلى هذا ينبغي أن تعتمد الدراسة منهجاً وصفياً تحليلياً، يُسهم في تتبع الموضوع نظريًا مع تقصي لغة النص السردي، وصولاً إلى الصورة الكامنة فيه، وقد طرحت الدراسة عدة تساؤلات من أهمها :

- هل ثمة علاقة بين الصورة الشعرية والسردية ؟
- هل شكَّل النقد العربي في مجال السرديات مفهوماً جديدًا للصورة في النصَّ السردي ؟
- ما أهم مرتكزات الصورة السردية ؟ وما الدور الذي تؤديه لتشكلها ؟
- ما أبرز تمظهرات مكونات الصورة السردية في القصة الليبية موضوع الدراسة ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات رُسمت الصورة التفصيلية لهذه الدراسة على النحو الآتي:

- **التمهيد**: القصّة القصيرة في ليبيا .
- **المبحث الأول**: الصورة بين الشعر والنثر.
- **المبحث الثاني**: مرتكزات الصورة السردية ودورها في النص السردي.

- **المبحث الثالث** : تجليات الصورة السردية في المجموعة القصصية (تفاصيل اليوم العادي).
- **الخاتمة**.

التمهيد : القصة القصيرة في ليبيا:

إنَّ المتأمل للأدب القصصي في ليبيا يُلاحظ اهتمام كُتَّابه بواقع مجتمعهم، ودراستهم لقضاياه النامية وما طرأت عليها من تحولات وتغيرات أدت إلى تطور المفاهيم وتعددها، واللافت للنظر أن نقاد القصة الليبية القصيرة أجمعوا على تحديد بدايتها مع استقلال ليبيا في 1952م، وإنَّ كان هناك من أرجع بدايتها إلى سنة 1935 –أهمهم عبدالقادر القط– انطلاقاً من قصص القاص الليبي وهبي البوري المنشورة بمجلة ليبيا المصورة [1]، وتمثل القصة الليبية القصيرة انعكاساً للواقع السياسي والاجتماعي فهي تعبر عن هموم المواطن البسيط بدءًا من أواخر الخمسينيات والستينيات، ولا شك أن زوال الاحتلال الإيطالي والضغوط الفاشستية التي حرمت القاص الليبي من المشاركة في الحياة السياسية بكتاباته أدَّى إلى اقتصارها على السيرة الذاتية، إلاَّ أنَّ في الستينيات سجل الأدب قفزة عالية بالأقصوصة الليبية توازي الكتابات الأدبية في العالم العربي، وإن تركزت المحاولات الأولى التي تمثل ميلاد القصة الليبية "حول القضايا الاجتماعية حيث راح بعض كتابها يستعيدون ظروف الاستعمار الإيطالي ... وما كان يعتمل في المجتمع أثناء الانتداب البريطاني"[2]، وبانفتاح القطر الليبي على سائر أقطار الوطن العربي تطورت الكتابة الليبية والقصة تحديداً ، وفي ذلك يقول د. عمر بن قينة: إن " قراءاتنا للإنتاج القصصي بالقطر العربي الليبي بعد 1970 نجد عنصرين أساسيين تدور حولهما قضايا القصة الليبية في هذه الفترة، أولهما: متطور عن مضمون سابق في القصة قبل هذه الفترة، وثانيهما: جديد تماما"[3]، ف " القصة – باعتبارها تخيلاً سرديًا– يمكن أن نحدد ماهيتها على ضوء نظرية الأجناس الأدبية theory of genres "[4]، فهي أبرز الأنواع الأدبية في ليبيا وأكثرها إنتاجاً وتقدمًا، ويعود سبب بروزها – وفق رؤية د. طه وادي – إلى مجموعة أسباب من أهمها: قسوة الواقع الليبي ، تأثير الأدب المصري ، وكذا اعتبار القصة الجنس الأقدر على التعبير عن مراحل الاضطراب في حياة الشعوب .

وجدير بالذكر أن القاصين الليبيين أتقنوا هذا الجنس فتمكنوا من تطويعه لصالحهم ؛ وذلك من خلال الاستفادة من التقنيات القصصية المختلفة، كما يمكننا القول : إنه استفادوا – أيضاً– مما قدمه القاصون العرب من ممارسات إبداعية وتجارب متنوعة، فشهد هذا الفن رحلة تطوع ونضج كانت أكثر ثقة واطمئناناً .[5]

ومن أهم رواد القصة الليبية القصيرة (خليفة التكبالي/على مصطفي المصراتي/ أحمد إبراهيم الفقيه/ ويوسف الشريف/ كامل المقهور/محمد الشويهدي / محمد المسلاتي ...)، وفي هذا السياق يخبرنا القاص محمد المسلاتي

أن القصة الحديثة أفادت "من الأجناس الأدبية الأخرى ، ومن العلوم والفنون والموسيقا والفن التشكيلي؛ لهذا نجد سمة التكثيف والاختزال في القصة القصيرة المعاصرة ... بمعنى أن القصة القصيرة لم تعد ترصد الحدث بل تعمق الحالة الشعرية، وتتبع نمو حالة الشخوص وتفاعلات مشاعرهم، واختلاطهم بالزمن والمكان والتفاصيل التي لها علاقة بالحالة "[6]،وتعد كتابات محمد المسلاتي – وتحديداً تفاصيل اليوم العادي–انعكاسًا للعلاقات الاجتماعية والمعتقدات المعقدة في بنية المجتمع؛ بغية تصحيح المفاهيم الخاطئة والثورة عليها وإن لم يواجهها مباشرة، وهذا ما أشار إليه سالم العبار ضمن حديثه عن ملامح البطل في القصة العربية الليبية[7] .

ونخلص القول : إنَّ القصة الليبية جنس أدبي شهد تطوراً كبيرًا تبعاً لصيرورته التاريخية، وقد عالج موضوعات عدة تجسدت في قضايا المجتمع المتعددة، فاجتهد الأديب الليبي في مواجهتها، وإن لم تكن مباشرة حيث استعان بما يمتلكه من أدوات لغوية ورؤى فكرية وموهبة أدبية تمكنه من رفض ذلك الواقع .

وهكذا، فإنَّ مسيرة القصة الليبية تتجه نحو التطور من خلال محاكاة وتصوير الواقع المعاش، والتعبير عن القضايا الوطنية، وتمثل مجموعة عبدالقادر أبو هروس (نفوس حائرة 1957) نقطة انطلاق وبداية من بدايات هذه المسيرة .

فمن خلال المعطى التاريخي (الصيرورة التاريخية) الذي مرَّ به هذا الفن تبين أنه قد مر بمراحل تطور تعددت من خلالها الرؤى والأفكار إلاَّ أنها اتفقت جميعا على أنه (الفن) عبر عن مشكلة الفراغ العاطفي الذي يعيشه الإنسان في وطن تنتهك حقوقه وكرامته؛ لذلك تحولت القصة إلى أداة فاعلة لإيقاظ الفكر العربي، وأغنية هادفة تغنى لحرية الوطن .

المبحث الأول :الصورة بين الشعر والنثر.

قد ورد لفظ الصورة في معاجم اللغة بمعنى: الشكل والنوع والصفة، فقد جاء في القاموس المحيط قوله: " الصورة بالضم: صُور وقد صوره فتصور، وتعني الشكل، وتستعمل الصورة– أيضاً– بمعنى النوع والصفة "[(8)].أمَّا اصطلاحاً فنجده مصطلحاً حديثاً، وقد اختلف النقاد المحدثون حوله فانقسموا إلى اتجاهات متعددة منها:

أ. اتجاه يؤكد وفود قضايا ونظريات ومرتكزات الصورة الفنية، بين أن دراستها نشأت بتأثير الدراسات النقدية الغربية، ويمثل هذا الاتجاه مصطفى ناصف حيث يرى أن ما أثاره المصطلح من معضلات وقضايا لم يكن يعرفها النقد القديم[(9)].

ب. اتجاه يرفض غربية الصورة الفنية، وأكد أن العرب لهم الأسبقية في التعرف على دلالة المصطلح. وأكد هذه الأسبقية كامل حسن البصير الذي رأى "أن الصورة الفنية هي التسمية الجديدة لعلم البيان، بل ويذهب إلى أن علم البيان في أصله قد قام لالتماس الصورة الفنية[10].

ج. اتجاه حاول أن يوفِّق بين أصالة دلالة المصطلح (التصوير الفني أو الصورة الفنية) لدى العرب، ووفوده إلينا بتأثير النقد الغربي، مستندًا في ذلك إلى حداثة مصطلحه وقِدم دلالته الفنية، فيقول جابر عصفور: "قد لا نجد المصطلح –بهذه الصياغة الحديثة– في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"[11].

وتعد الصورة وسيلة لتمثيل المعنى بوساطة الكلمات، فهي جوهر الفنون بوصفها إحدى التقنيات التي تدخل في صلب النظريات التعبيرية والتواصلية ، وكذا التأثيرية ، كما أنها تمثل قطب الرحى والمركز من حيث تمظهرها في النص والاهتمام بها .

وقد اهتم الدرس البلاغي – قديماً وحديثاً– بمبحث الصورة ضمن اهتمامه بالشعر ودراسته له دون أن يتعداه ، حيث حظي الشعر باهتمام الدارسين فلم يتركوا جزئية منه إلاَّ وفحصوها، ولعل من أهم تلك الجزئيات : الصورة الشعرية باعتبارها مركز الشعرية ومحورها .

وقد حاول هؤلاء الدارسون العرب ضمن مجال التصوير البلاغي أن يصيغوا مفهوما دقيقا لهذا المركز في العملية الشعرية؛ ليحددوا أنماطه المتمثلة في(الاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية)، إلا أن الباقلاني(338هـ) قد صبغه وأعطاه إضافة لطيفة أخرجت اللفظة من دائرة الصياغة قليلا، وذلك عندما تحدث عن احتياج المتكلم إلى" تصوير ما في النفس للغير"[12]، فهو يدخلها(اللفظة) في دائرة تمثيل المعاني النفسية، وكذلك في دائرة التعبير عن العاطفة، ولا يبتعد القاضي الجرجاني (392 هـ) كثيرًا إذ ربطها بوشيجة شعورية تصلها بالنفس وتربطها بالقلب[13]، أما الذي وسع دلالة مفهوم هذا المركز فهو عبد القاهر الجرجاني الذي عمل على إخراجه من عالم المحسوسات ليصبح مدلولًا نقديًّا للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ، وحاول أن يضع حدًا له" وأعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر المصنوعات فكان خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ... عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا غير صورته في ذلك[14]، كما

حاول أن يحدد أسباب جودته ، وذلك في" كتابه (أسرار البلاغة) على أساس أن جودة الصورة الأدبية يحددها تأثيرها في نفوس المتلقين واستشعارهم لجمالها، واشترط في المتلقي أن يكون ذا حس مرهف"[15] .

وفي النقد والدراسات البلاغية الحديثة توسع مفهوم الصورة حيث قدمت على اختلاف اتجاهاتها صياغة جديدة لهذا المبحث؛ ليشمل ما يطلق عليه بـ(التشكيل الفني) أي : (الشكل الفني) على حد تعبير عبدالقادر القط[16] ، أو التشكيل الانزياحي الذي يحدث عن طريق اللعب اللغوي والانتهاك الدلالي انطلاقا من المعنى والدلالة .

وبنـاءً على ما سبق نلحظ انقسام الدراسات حول هذا المركز إلى اتجاهين :

الأول : ينظر إلى الصورة من خلال الاهتمام بالجانب البياني القديم (الصور البلاغية) .

والثاني : يهتم بالصورة على أنها تشكلات جديدة منبثقة من المشهدية والتشخصية والتجسيدية ، والجزئية والكلية (الصغرى والكبرى).

وعليه، فالصورة الشعرية هي كل ما يشكل الرؤية الشعرية والمكون الرئيس لبناء القصيدة ، وهي تجسيد للخيال عن طريق التحام هذا الأخير باللغة ، فالصورة – إذاً– ولدت بفعل الخيال الذي يمارسه المبدع عن طريق التلاعب باللغة أي الخرق والخروج عن مألوفها؛ لتتحول به اللغة كونها انعكاس للعالم لتكون هي نفسها عالما آخر أي عالماً تخييلياً .

ولا نبالغ حينما نقول: إنَّ النقاد والباحثين اهتموا بدراسة الصورة باعتبارها حكراً على الجنس الشعري دون الأجناس الأدبية الأخرى؛ فقد أهملت جل الأنماط الصورية في السرد بصفة عامة ، وفي القصة بصفة خاصة [17]؛ لذلك اهتمت مباحث بلاغة الصورة بتحليلها انطلاقاً من نصوص شعرية لا نثرية، غير أن الدراسات الحديثة بتنظيراتها البلاغية، وأدواتها الأسلوبية المعاصرة، والنقدية القديمة والحديثة اتجهت إلى الصورة بالتنقيب عنها في النصوص السردية الروائية بطريقة مباشرة أو بطرائق عديدة تعبر إليها .

وجدير بالذكر بأنَّ عملية التنقيب هذه قد حفت بمصاعب الاستكشاف؛ وذلك لاهتمام التراث النقدي على مواكبة الصورة الشعرية دون سواها، ومع ذلك فهي عملية مركزية تروم الكشف عن أنماط الصورة في الشعر والنثر الفني، والتمييز بينها وبين الصورة الشعرية تحديدا .

فالصورة السردية –كغيرها – تقوم على توافر مواد الخام التخييلية والجمالية والفنية والبلاغية و كذا اللغوية من خلال قراءات وتأويلات المتلقي معتمداً على السياق المحكوم بتباين التخييل النصي حيث تتحدد خصوصية هذه الصورة من خلال طبيعة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، وأيضا العلاقات التي تنتجها وتخلق تمازجها مع غيرها؛ تحقيقا لثرائها الدلالي وألقها الجمالي، فقد عدت خصيصة أسلوبية مائزة خاضعة لسلطة

النوع الأدبي الذي تشتغل فيه، وتنتمي إليه، أو كما يقول د. صلاح فضل : " وسيلة أسلوبية تعالج طبقا للنماذج الأسلوبية ... بإحدى طريقتين في مجمل الأمر : إحداهما تعتمد على البدء بالصورة والبحث عن تأثيرها، والأخرى تتمثل في محاولة الانطلاق من هذا التأثير نفسه وتحديد الوسائل التي تفضي إليه "[18].

وأخيراً لابد لنا أن نشير إلى أن الصورة السردية لا تختلف عن الصورة الشعرية إلاَّ من حيث طبيعة التكوين النابعة من تنوع الأجناس الأدبية، فالأنماط الصورية الشعرية حاضرة في السرد ونطلق عليه الأسلوب السردي في الشعر، ولعل أبرز تمظهراتها هي الصور البلاغية إلا أن دينامية الإبداع فرضت استثمار تقنيات جديدة مما أسهمت في ولادة أنماط أثمرت ضرورة التمييز بين التصوير (السردي والشعري) .

المبحث الثاني: مرتكزات الصورة السردية ودورها في النص السردي:

إنَّ الصورة السردية تتشكل عند توافر المواد الأولية –كما سبق القول– الداخلة في تركيبها ، والقائمة على اللغة بوصفها المكون الأساسي في السرد[19]، ومن أبرز تلك المواد : التخييل والأدوات البلاغية (التشخيص والتجسيد) ، الحوار ، والوصف، والرمز ، والتناص .

ولاشك أنَّ تلك المواد بإمكان هذه الورقة معالجتها إلا أنني سأقتصر على بعض منها كالتخييل والتناص والوصف والحوار؛ وذلك –في نظري – هو ما يجب أن يحظى باهتمامنا؛ لأنها تعد أهم مرتكزات النص الإبداعي .

أولاً: التخييل :

يُعَدُّ التخييل من أهم الفنون البلاغية والنقدية ؛ لأنه يتصل بالإبداع والعمل الفني، وهو مفردة وردت جذورها (خيَّل) في معاجم اللغة ، حيث يقول ابن منظور : " خالَ الشيءَ يَخالُ خَيْلاً وخِيلة ... فهو خَيال يقال تَخَيَّل لي خَيالُه "[20]أي تصورها في خياله، أما في اصطلاح البلاغيين فقد تركزت الجهود البلاغية والمحاولات على بلورة المفاهيم والتصورات لمعنى التخييل، فقد أفرد عبد القاهر الجرجاني مبحثا خاصا يتناول مفهوم التخييل وتحديد أبعاده الجمالية والأسلوبية، وتحدث عن المعنى التخييلي الذي يستعصي تحديده وضبطه على حد قوله ، فهو " الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك " [21]، ومما لا شك فيه أن الجرجاني قد بث فكرة التخييل وحللها على أنها جزء لا يتجزأ من العمل الفني ، وتحدث عن تكونها وتشكلها. ولتعدد مسارات مفهوم هذه الفكرة وتجذرها في معظم الكتابات البلاغية النقدية وكذلك الفلسفية وجب الإشارة إلى أن أصوله قد اتضحت ومعانيه قد تبلورت عند حازم القرطاجني، حيث حدد أنحاءها الأربعة من جهة المعنى، ومن جهة اللفظ، ومن جهة الأسلوب، ومن

جهة النظم، وبين أن التخييل يحقق القيمة الجمالية للنص بعيدا عن الوزن والقافية[22]، وحديثا يرى د. سعيد جبار في كتابه(من السردية إلى التخييلية)أن التخييل " هو جوهر يرتبط بالكيان الإنساني ، وقد يجد فيه الإنسان ملاذًا لحل قضايا يصعب تفسيرها أو الاستدلال عليها "[23].

ويمثل التخييل –هنا– من أهم المكونات والتقنيات المساهمة في خلق الصور وتوليدها داخل بنية النص على جانبيه البنائي والذهني، وبما أن الصورة ليست بناء سرديا متخليا عن المجاز فإنَّ الإمكانات البلاغية تعد وسائل إنتاج الجانب التخييلي لها وترسيم حدوده .

فهذه الأخيرة (الإمكانات البلاغية) تتمثل في النص السردي، وتعمل وفق تمازجها والتحامها بالسياقات المتعددة مما يؤدي إلى تميزها عن غيرها من الإمكانات المماثلة المستوطنة في مساحة الأجناس الأدبية .

ثانياً: التناص:

يُعَدُّ التناص سمه من سمات النصية، وهو إحدى الطرائق التي يترابط بها النص مع النصوص السابقة عليه، فجعل محورا لدراسة العلاقة بين النصوص وذلك لفهم النص وتفسيره، وقد أثبتت معاجم اللغة دلالات عدة تحملها مفردة(نصص)، والتي منها:"النَّصُّ: رفْعُك الشَّيْءَ. ...ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رفَعَتْه...والماشِطةُ تَنُصُّ العروسَ فتُقْعِدُها عَلَى المِنَصَّة، وَهِيَ تَنْتَصُّ عَلَيْهَا لتُرَى مِنْ بَيْنِ النِّسَاءِ" [24]،أي أن التناص يأتي في اللغة بمعنى الاتصال ، والتداخل، والظهور، والتحريك والازدحام. أما اصطلاحًا فـ " التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث من خلال التجارب والتحاور، وإعادة الاستنطاق من خلال الوعي التراثي في نسيج جديد يصل الكاتب إلى توليد بنى جديدة"[(25)]، وهو من المصطلحات التي أصبح لها حضور فاعل في المشهد الشعري الحديث، وقد ظهر بداية في الدراسات اللسانية الغربية. وكان لتطور الحركة النقدية وتنامي الدراسات التناصية في العالم الغربي الأثر الإيجابي في النقد العربي، فقد اجتهد النقاد العرب في تقريب هذا المصطلح عبر النقل والترجمة إلى المتلقي العربي، وإحياء جذوره المتمثلة في الدراسات التي قامت حول السرقات الأدبية والمعارضات والاقتباسات والتضمينات.

وقد اعتمدت هذه التقنية على إلغاء الحدود الفاصلة بين النص والنصوص أو الشخصيات أو الوقائع التي يضمنها الشاعر نصه الجديد، فتظهر هذه النصوص موظفة في النص، مما يجعل النص مُلتْقًى لأكثر من زمن وأكثر من حدث ودلالة، فالتناص " الذي قصد إليه النقد ما بعد البنيوي لا يشير إلى دراسة مصادر العمل الأدبي، وإنما إلى تحولات أنساق العلامة بالدرجة الأولى." [(26)] بمعنى أنه يهتم بكل الأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية التي تجعل للنص أفقاً دلاليًا ورمزيًا رحبًا، وفريداً، وتجعل قراءته ممكنة.

وتجدر الإشارة إلى مساحات التناص التي اتسعت لربط العمل الأدبي بالحياة في النتاج الشعري والسردي على حد سواء، فالتناص –إذن– تقنية تجعل "النص الجديد الذي يستعين به نصاً مألوفاً من ناحية، وثريا باستجلاب عوالم أخرى إلى عالمه، لتصير عناصره التكوينية في صلة ذات دلالات جديدة من ناحية أخرى. بل إن إغناء نص بمواد من نصوص أخرى هو أيضا إغناء للنصوص الأخرى وقراءة جديدة لها "[27] .

ثالثاً: الوصف:

يُعَدُّ الوصف أحد مقومات النصية في العملية الإبداعية عامة ، والتجربة الشعرية على وجه الخصوص باعتباره الدَّال على صورة الكلام وخصوصيته، والمحدد للهيئة التي يأتي عليها الكلام؛ لذا مثل الأداة الفاعلة في بسط القيمة الجمالية والفنية فيخرج الإنتاج الإبداعي إلى طريقه موظفا إمكانات اللغة وأساليبها، مستفيدًا من التخييل وفاعليته، وقد حفلت كتب اللغة في منح مفردة (وصف) الدلالة التي تحملها كما تحدثت عن آفاقها، فكان ابن منظور من أهم اللغويين الذين توسعوا في معانيها : " وصف الشيء له وعليه وصفا وصفة : حلاه، والهاء عوض عن الواو، وقيل: الوصف المصدر، والصفة الحلية ... الوصف وصفك الشيء بحليته ونعته وتواصف الشيء من الوصف "[28]، أما اصطلاحاً فيمثل الوصف رسم المشاهد المرئية والجامدة الساكنة ، أو كما يقول ابن رشيق : " ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع"[29] . وقد جُعل تقنية أسلوبية مولدة للصورة السردية المتحركة والنامية بين أحضان النص، فها هي سيزا قاسم تقر بأن الوصف :" أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين"[30] .

وفي هذا السياق يجدر التنبيه إلى أن الوصف يتمظهر في النص السردي؛ لإبطاء أو تعطيل وتيرة السرد حينما يتم عرض الأمكنة والألوان والمظاهر النصية و اللانصية للشخصيات مع رسم ملامح تفاعلها فهو "الطريقة الأوضح للكشف عن نفسية الشخصيات هو وصف الصورة الخارجية "[31]، كما له أثر مباشر أو غير مباشر في اختلال تطور الأحداث ، وتأطير الأمكنة المغلقة والمفتوحة .

وعليه، فالبنية الوصفية تسهم في بلورة دقيقة لكل مكون ولكل جزئية في العمل السردي؛ لذا حوت وصف الشخصيات في هيئتها وحركتها وسكونها، والأمكنة والأزمنة والأشياء الجامدة .

رابعاً: الحوار:

ورد الجذر اللغوي لمفردة حور في التأثيل المعجمي بمعنى التحاور، حيث يقول ابن منظور :" التحاور التجاوب، وتقول : كلمته فما أحار إليَّ جوابا وما رجع إليَّ خويرا ولا حويرة ولا محورة ولا حوار أي ما رد جوابا، واستحارة أي استنطقه"[32]، أما من حيث المعنى الاصطلاحي فهو تقنية حاضرة في النص السردي – تحديدا– تعمل على كسر رتابة السرد، وتهدف إلى تنويعه من خلال اللعب على عنصر الزمن؛ لتعطيله أو

إبطاء وتيرته، ومنها تتاح كامل الحرية للمتحاورين (الاستراحة) ، ويؤكد د. عبدالملك مرتاض أن الحوار باعتباره شكلاً لغوياً يؤدي عدة وظائف منها :" تقديم الشخصيات ، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء ، والعواطف... فهو شكل مركزي ، ولا يمكن الاستغناء عنه"[33] في بناء أي نص سردي، كما أنه يضفي جمالية على هذا الأخير، ويتمم أحداث القصة ويمكّن الشخصيات المتحاورة من التعبير عن إحساسها وواقعها المتممة للسرد دون الاستعانة بالسارد.

وبما أن كل تقنية تعمل على إكمال نقص الأخرى في البناء السردي عامة والقصصي خاصة فإن هذه التقنية على أنواعها (الحوار الخارجي والداخلي)• تشكل واحدة من طرائق التعبير الفني التي تحتل موقعا وسطا – على حد تعبير مرتاض- بين المناجاة واللغة الفنية السردية وتتم بين شخصين أو شخصيات وشخصيات[34] في حين حدد كثير من النقاد أن الحوار يدور بين ثلاثة أطراف من مثل (شخصين+ متلقي)، والملاحظ أن الطرف الثالث غائب، ولكنه يملأ مكانه بينهما وإن لا يمكنه التدخل في الحوارية أو إبداء رأيه لحظة الحوار .

المبحث الثالث : تجليات الصورة السردية في المجموعة القصصية (تفاصيل اليوم العادي):

يتضمن هذا المبحث الرواق الأخير الذي سرت فيه؛ لإنهاء المسير في عالم الصورة السردية في المجموعة القصصية موضوع الدراسة، وهو محاولة جادة لقطف أزاهير نمت جذورها في عمق نص سردي عطر يحاكي واقعا مريرا ، ويؤكد وجود مجتمعين منفصلين تماما يعيشان في بلد واحد، نص نسج خيوطه أحد رواد الأدب الليبي القصصي(القاص محمد المسلاتي)[35] .

وجريا على المنهج التحليلي ؛ لاستنباط ما تحمله أحشاء هذه القصصية من منظومات قيمة تعد سجلات للمشاهدة ومنبهات للانفعال، مستوحاة من الخيال الخلاق المحقق لظهورها في النص .

أولاً: التَّخيّل:

ولإدراك جماليات هذه المنظومات (الصورة السردية) ، وتلمس دورها لاحقت مواقعها وملمت أطرافها المساهمة في تشكل فسيفساء النص المصرح بسرديته، فبدأت السير نحو قصة (الفقيه) حيث يقول السارد : " **سرت في جسدي موجة خوف، لكنني ضحكت كثيرا عندما تخيلت أولاد شارعنا وقد تحولوا إلى خرفان صغيرة تمأمئ**"[36] .

جاء هذا المقطع قائماً على تقنيات التصوير الوصفي ممزوجا بالخوف ومسحة الضحك في الآن نفسه، النابعة من خصوصية الموقف وحساسيته تبعا للحالة التي يمر بها الولد الشقي –كما وصفته الأم- بعد سماع

تحذير أمه من الاقتراب أو السخرية من الفقي الذي بإمكانه أن يقلبه هو وأصدقاءه إلى خرفان، قد أتقن السارد تطعيم الوصف بالتصوير التخييلي القائم على الجزئيات والدقائق الكامنة في أعماق اللحظة المعبر عنها مما يجعل المتلقي يحلق عبر موجات التشكيل الوصفي المبني على الدينامية والحركة ، وتوالي الصور الراصدة لمجريات العمل التخييلي (تخيلت .../ وتحولوا إلى خرفان) .

كما يستثمر السارد إمكانات اللغة فيقول :

"**ويسرح بي الخيال في بعض الأحيان إلى أبعد من تلك الأمنية، أتصور بيتنا القديم وقد امتلأ بألعاب مختلفة .**

أحلم بأنني غارق بين آلاف الألعاب .

فاللعبة بالنسبة إليَّ صديق عزيز أقيم معه علاقة ودودة ...

وكثيراً ما يتحرك في أعماقي بحر من الحسد تجاه أطفال الجيران "[37]

نقف عند هذا المقطع القائم على التخييل المليء بمفردات الخيال (يسرح بي الخيال/أتصور/ أحلم/ غارق بين الألعاب/أقيم معه علاقة/ بحر من الحسد)، وأي خيال ؟! خيال مفعم بالتجسيم ، فهو ليس غارقاً في البحر الأبيض المتوسط، وإنما بين آلاف الألعاب ، كما أن ما تحرك في أعماقه ليست مشاعر فرح أو حزن وإنما بحر حسد . وهنا قدم المجرد (الحسد) في صورة محسوسة (بحر) على سبيل الاستعارة التجسيدية، والمحسوس (اللعبة) قدمه على أنه صديق فصبغه بصبغة من صفات الإنسان على سبيل التشخيص، فأقام معه صداقة ودودة عميقة ، فنلحظ التمازج مما أكسب هذا المقطع حيوية وشاعرية فيها يحلق المتلقي إلى فضاءات خيالية بعيدة .

وقد جذبتني مقاطع عدة مسرودة تعد من فسيفساء نص قصة الوقائع[38] ، مفعمة بالصور الخيالية حيث جاء فيها:

"**الليل ثوب قاتم لف عبد العال العائد لتوه من قلب المدينة المرتجف ...المومسات المنتظرات على أعتاب آخر الليل** "، " **الليل عباءة عتمة مثقوبة بنجوم تهتز بين تألق الولادة وخفوة الانطفاء** "، "**نفث عبدالعال أنفاسا ساخنة في وجه الليل ، ارتدت بردا صفع الوجه المعروق الذابل الذي انكمش فاسحا الطريق أمام شقوق عميقة**" .

فمن خلال تتبع تلك المقاطع نقف عند اللمحات الفنية الجمالية بل لنقل التخييلية ، فقد أرخى التخييل بظلاله عليها لمضاعفة أثر اللغة، فها هو يجعل الليل ثوبا قاتما يلف بأحد أبطال القصة المتعبين ، وهو عائد من قلب المدينة المرتجف، أو عباءة عتمة مثقوبة وموشحة بنجوم لها أن تحتفل بميلادها أو تشيع نبأ الوفاة، وفي

حين آخر جعله بشرا نفث عبد العال على وجهه الذابل المجهد إلا أنه انكمش بأنفاس ساخنة فانقلبت بردا وصفعته . وهنا انتقل السارد في رسم دلالات قصته بين التجسيم (أعتاب آخر الليل) ، والتشخيص (قلب المدينة المرتجف/وجه الليل)، والتشبيه (الليل ثوب/الليل عباءة).

ثانياً : التناص:

تتَّسع مساحات التناص؛ لربط العمل الأدبي بالحياة في الأعمال الأدبية شعراً ونثراً كما أشرنا سابقاً؛ وذلك لتشمل التناص الديني، والأدبي، والتاريخي، والأسطوري، ولكننا في هذا المقام نهتم بالإشارة إلى الصور التناصية الأدبية، والأسطورية الحاضرة في المجموعة موضوع الدراسة، والتي تزيد من فاعلية النص السردي وتمنحه طاقة دلالية كبرى، تحوي الأصوات والدلالات الثقافية والآفاق التأويلية .

فقد كانت هذه التقنية حاضرة وإن لم تكن بكثافة حيث اتضح توظيف مقولة النقاد العرب الأوائل" لكل مقام مقال" في القصة الموسومة بعنوان: القطة المتثائبة؛ ليرسم صورة في منتهى القسوة لمعاناة المواطن اليومية في الدوائر الحكومية والتي تنتهي به إلى مستشفى المجانين عندما يحاول الدفاع عن نفسه حيث يقر ذلك المواطن بأنه إنسان بسيط تحدث إلى القطة(الموظفة) بصوت هادئ لطيف؛ لأن لكل مقام مقالا " **فأنت تعلم يا سيدي أن لكل مقامٍ مقالا ، ولكل قطة مواء** "[39] .

والملاحظ أنَّ القاص قد هندس هذا المقطع؛ ليكون بوابة لاستحضار التعالق النصي الأدبي، الذي يزخر بإشارات يتمكن من خلالها المواطن البسيط تقديم الملف والمستندات المطلوبة في تلك الدوائر .

وينسج القاص مقطعاً آخر ... " **خرج عبد العال كالعادة ... مصادرة ألف ليلة وليلة، الحكومة تصدر قانونا يمنع تداول كتاب ألف ليلة وليلة، محاكمة ألف ليلة وليلة ... للابد أن تكون ألف ليلة وليلة امرأة سيئة السمعة** "[40]؛ ليظهر من خلال تناصه الأدبي خطاً يوازي الخط الذي يرسمه بطل القصة (عبد العال) ألا وهو خط اجتماع الحكومة التي عمدت –عن طريق قدرة القاص على الخلق الفني– إلى افتعال قضية إعلامية حول تراثنا الأدبي المتمثل في قصة (ألف ليلة وليلة) رافضة تداولها لما فيها من خدش للحياء كما تدعي، وقد استدعاها القاص لتتمكن الحكومة –داخل متن القصة– من إلهاء الناس عن مشاكلهم الحقيقية، وقد تقرر مصادرة الكتاب ومحاكمته؛ ليدلل على مأساة عبد العال التي تتزايد نتيجة ما يحدث من الحكومة .

فيصل من خلال الطاقة الإيحائية التناصية إلى أن من يستحق المحاكمة هم من تسببوا فيما جرى لعبدالعال، وأنَّ ما يخدش الحياء هو ما تفعله الحكومة .

ولا شك أن القاص قد أشار صراحة في قصة طفلة البحر[41] إلى استدعاء قصة حقيقية حيث تتعالق أحداث قصته مع أحداثها؛ لذا أهداها إلى روحها الطاهرة، ونورد بعض عناصر القص اللفظية الواردة في القصة " كم تعشق البحر/ تتوق نفسها إلى مياهه الزرقاء/ إنها ذاهبة إلى البحر/ تقبلن عذرها بابتسامات خافته تحت البحر"، فقد تعانقت تلك العناصر مع قصة سامية، تلك الطفلة التي لم تتجاوز العاشرة من عمرها خطفها البحر في صيف 1994م .

ومن تشكيلات التناص في هذه المجموعة نجد استحضار الأسطورة، فيقول السارد: " **روت لهن بخوف كل ما قيل لها عن العفاريت ... إذا رفضت أن تنام** " [42] .ففي هذه الومضة نلمس تعالقا مع أسطورة العفاريت، وقد استدل بها المبدع؛ ليبرز الخرافات والأساطير حول العفاريت، فالعفريت نوع فائق القوة من الجن موجود في علم الأساطير الإسلامية، ولازال له حضور في النتاج الأدبي والفلكلوري للشعوب حيث يظهر في القصص المحكية وفي الأفلام، وكذا المسرحيات .

وناهيك عن ذلك نجد فضاءً تناصياً أوسع حينما نقف عند قصة مقامة على عنوان مؤلفه هذا وفي ذلك غاية، فلا مناص من القول: إنه أراد أن يستحضر فضاء العنوان ودلالاته في متن مجموعته القصصية؛ ليبرز لمسات فنية ونفحات دلالية، وهمسات أدبية رددها العنوان تثبيتاً وتأكيدًا على شكل مضمونه (الواقعية) ليفتح فضاءات الشطحات التأملية للقراء عامة والنقاد على وجه الخصوص، حينها يقدم القارئ تأويلاته عن التجارب اليومية المستلبة؛ لأنها محالة إلى مسلمات اجتماعية متكلسة، وقضايا سياسية جائرة .

ثالثاً: الوصف:

وبما أنَّ بنية الوصف تزودنا بالصورة السردية (الصغرى والكبرى) فإنَّ حضورها ملازم للعمل السردي بكل تأكيد، ونحن في هذا المحور لا يمكننا حصر البنية الوصفية الحاضرة في المجموعة على اختلافها؛ لتكاثفها وانتشارها عبر كامل المجموعة موضوع الدراسة .

وعليه نورد بعض الأمثلة التي تنتشر فيها تلك البنية والتي تراوحت ما بين الطول والقصر، وتباينت في مواضع حضورها، فنبدأ بمقطع مشهدي من مقاطع قصة القطة المتثائبة "**كانت قططا مختلفة الأحجام، متباينة الألوان، رمادية، سوداء، بنية مزركشة، سمينة، هزيلة، متوسطة، ذكورا وإناثا... تمطت، تقوست، تثائبت، كشرت...** "[43] .

ففي هذا المقطع يتجلى مشهدًا مسهماً في تترتيب الأحداث وسردها لتصوير المواقف مع الحكومة المتمثلة في أبرز شخصياتها . وفي مشهد وصفي آخر يقول القاص : "**وقف أمام تلك البناية الشاهقة المزروعة باللافتات العريضة...أنه شاهد أشباحا آدمية تتحرك بالداخل**"[44] ، فمن وصف عابر للمكان إلى محاولة تحديد ماهية الأشباح المتحركة داخل المبنى .

أمَّا في الومضة القائلة : "**مثل أي صباح! أستيقظ مذعورا، أفتح فمي قبل عيني، تزعجني أشعة الشمس الوافدة عبر شقوق النافذة يقول لي سطوعها شامتا : لقد تأخرت ! ...فتبدو ابتسامتي صفراء باهتة، ينسكب الماء منفلتا على الأرض يرفض الصنبور النحاسي التوقف ... ترتديني ملابسي، يحتسيني فنجان القهوة المرة .. تتمتم زوجتي من وراء أحلام أول الصباح : كف عن هذه الضجة فالأولاد نائمون ! **"[45]

فترصد هذه الومضة الملامح النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية (الساردة) حيث استعان القاص بانتهاك الحقائق العقلية بالأدوات المجازية (الاستعارات)؛ ليروي لنا تجربة السارد الموجزة عن يومياته، فمن وصف الزمن (مثل أي صباح) إلى وصف حالة استيقاظه (مذعورا) وصولاً إلى وصف ملامح وجهه (أفتح فمي قبل عيني/تزعجني .../ فتبدو ابتسامتي صفراء باهتة)،ولسعة خياله نستطيع رؤيته بعين خيالنا، ونمرر صور العالم الغرائبي (يقول لي سطوعها شامتا/ يرفض الصنبور النحاسي التوقف)، ويزداد غرابته حينما ارتدته ملابسه، واحتساه فنجان قهوته... مما دفع زوجته أن تتمتم من وراء الأحلام لا الواقع .

كما أدهشنا محمد المسلاتي بدقة إنتاجه وإخراجه للوحاته التصويرية فمن وصفه لملامح وجه البطل كما في الومضة السابقة إلى وصف قطة حسناء معطرة تعمل في إحدى الشركات:

ظلت صامتة !

فكت شعرها وعادت تصففه من جديد

بادرت بإطرائها بصوت خافت :

لك شعر رائع !

لمعت عيناها ، ابتسمت بدلال، رفعت يدها، بهرني ذراعها الأبيض

أصابعها ذات الأظافر الطويلة المطلية ...

أشارت إلى ركن المكتب"[46] ، ففي هذا المقطع يحضر الوصف؛ ليقدم صورة سطحية وسريعة للمكتب وبطيئة للموظفة، فقد ركزت على مشهد حالة الموظفة إذ وصفها السارد بأنها (صامتة) ثم وصف حالتها

الجسدية والشعورية وكذا لحظة غرور ملؤها السرور (فكت شعرها/لمعت عيناها/ابتسمت/ رفعت يدها/ ذراعها الأبيض/أصابعها/ الأظافر الطويلة المطلية).

وبهذا قدمت البنية السطحية والبطيئة، والمكبرة والمصغرة دلالات عميقة وبيانات مؤثرة في السرد تكمل مهمتها؛ ليصل القاص إلى مبتغاه الجمالي والمعرفي .

رابعا: الحوار:

إنَّ تقنية الحوار حاضرة بصورة واضحة في ثنايا العمل السردي، فهي تعمل متضافرة مع تقنيات السرد المتعددة على رسم خريطة الصورة السردية المتنامية؛ لتحقق سير الأحداث وتناغم البنية السردية وتمازج أدواتها وتلاحم عناصرها . وإذا تعمقنا في النصوص الواردة في المجموعة القصصية –موضوع الدراسة– فإننا نشهد حضور الحوار الداخلي والخارجي والذي يقدَّر حسب تكاثفه في القصة،كما نلحظ حضور الصورة الحوارية بمستويات متباينة حسب سير أحداث القصة .

ولتأكيد ملاحظاتنا لابد لنا أن نورد بعض المقاطع الحوارية، والتي منها :

" **عندما يحصل أحد أصدقائي على لعبة جديدة، يبشر بها الجميع... يخبرنا ... مزهوا ، سعيداً، مختالاً .**

نتجمع حوله كلنا نلمح في عينيه وميضاً ساطعاً، ننظر إليه بإعجاب، وحسد ويحاول كل واحد منا أن يلمسه بأصابعه ... ويسأله أحدنا متوددا ..

من أحضرها لك ؟

يداعبها ، يرد قائلاً : أبي

يسأله صغير آخر من أين ؟

من الحج "[47]

يبدأ الحوار المباشر بين شخصين في صيغتي السؤال والجواب، وقد صاغ القاص هذا المقطع في صورة تجمع حول صديقهم وهو يحمل لعبته الجديدة، فتقرب أحد المتوددين بسؤاله (من أحضرها لك ؟) حينها توالت الأسئلة والأجوبة حيث يكشف لنا هذا المقطع نوع العلاقة بين هؤلاء الأطفال، وحجم الواقع المتأزم الذي أصبح فيه امتلاك لعبة حقيقية حلما لا يتحقق، وإذا تحقق ينتهي باستخدام اللعبة في القتل :

عندما أدركناه اندهشنا

رأينا في يده لعبة جديدة

سأله أحدنا: ما هذه ؟

رد مغتبطا بندقية صيد

ارتعشنا ... سألته بفضول :

من أين أتيت بها ؟

قال بلهجة المعجب بنفسه .. جاءني بها أبي من بلد أجنبي "[48] .

وفي قصة الوقائع نجد القاص يستغل الصور الحوارية المباشرة كثيرا في سرده، والتي تتراوح بين الطويل والقصير :

" **انتفض سلك الهاتف ... من المتحدث ؟**

أنا يا سيدي ..

ماذا تريد ؟

أقدم فورا ..

لماذا ؟

أنت مدعو إلى اجتماع مهم وعاجل ... أرجوك يا سيدي ، لو تفضلت لو تتصل برجالك ... سأفعل "[49] .

فنحن أمام حوارية في صورتها المباشرة كانت وظيفتها إبلاغ الفكرة وجذب المتلقي من خلال إتباع أسلوب بسيط واقعي يصور اجتماعات الحكومة الطارئة مما يؤكد اضطراب استراتيجياتها وتخبطها في اتخاذ القرارات.

ونمثل –أيضاً– بمقطع حواري على سبيل المثال لا الحصر وذلك لتكاثفها في هذه المجموعة؛ لذا لا يمكن حصرها في مثل هذا المقام. حيث يقول السارد في الواقعة السادسة : " **انتبهت نبوية، سألته هامسة : أخير جئت يا عبدالعال؟**

لقد جئت نامي ... ماذا بوسعي أن أفعل يا نبوية، أخترق شوارع المدينة يومياً من دون فائدة .. لا تشغل بالك كثيرا ، حاول أن تنام أنت مرهق"[50] .

وقد جرى هذا الحوار الطويل بين عبدالعال (بطل القصة) وزوجته نبوية، وقد أثيرت من خلاله قضايا تخص العائلة حيث يصور هذا المقطع مشاعر اليأس والحزن وكذا الجوع التي ملأت قلب وجوف عبدالعال، كما يظهر حزن زوجته وهي تواسي زوجها صابرة على الواقع المرير الذي تعيشه برفقة عائلتها الجائعة .

فالقاص أثار واقعا جد خطير يمثل وجود مجتمعين منفصلين (الإنسان البسيط + الحكومة) يعيشان في بلد واحد . رغم أن القصة تبعث برسالة التقاء هذين المجتمعين وتأثير أحدهما على الآخر، فما يحدث من الحكومة هو ما يؤدي إلى مأساة عبد العال .

ومثل هذا النوع من الحوار يغلب على معالم المجموعة القصصية، وخاصة في المقاطع الطويلة .

ونراه يشدُّ خيوطاً ؛ لينسج مقطعا حوارياً فنتازياً أقامه مع الغيمة مستفيداً من تقنية الاستفهام في توسيعه وتمطيطه حيث يقول :

" **سألت غيمة وحيدة الريح المندفعة نحوها : ماذا ستفعلين بي ؟ !**

قالت الريح :أنوي أن أسقطك مطرا!! قالت الغيمة : أنا مجرد غيمة وحيدة صغيرة سأتبدد في الهواء ولن أكون مطرا ..."[51].

ولا نبالغ أبداً حينما نقول : إنَّ التصوير الداخلي (المناجاة) غير حاضر في هذه المجموعة ؛ وذلك –في نظري– أن القاص تمكن من تضمين أحاسيس شخصياته ودواخلها في قوالب شكلية مباشرة عن طريق توظيف إمكانات اللغة المساهمة في استحداث تقنيات أسلوبه المبدع في خلق حبكة متقنة وتجربة إبداعية ذات بعد دينامي وجمالي فعَّال .

والملاحظ: أنَّ القاص حاول تخييل الواقع؛ ليشكل نسخة تدفعنا إلى استيلاد صور جديدة في مخيلاتنا حال قراءتها، وقد أحسن في رسم الواقع تخييلياً اعتماداً على المفردات والأدوات البلاغية وآليات التجسيم والتشخيص؛ لذلك برز التشكيل التخييلي الذي نراه يشع من الصور الجزئية، وكذا البناء النصي العام (القصة).

ويمكن الوقوف عند **البنية الكبرى** لقصة (أطفال آخر الليل)[52] حيث تمضي مقاطعها عبر تشكلات صورية تتآزر فيما بينها عبر مستويات بلاغية وأسلوبية، وأيضًا بويطيقية فتنبع القيمة الجمالية من خلال التكثيف الحركي الذي عكسه التآلف المشهدي بين هذه الآليات فتتلاقح آلية التخييل مع التناص والوصف والحوار؛ لتغذي شرايين البنية الكبرى المتشكلة من فسيفساء الصورة الجزئية المتضافرة محققة سيمفونية صوتية وضفيرة خيالية من فضاء العنوان (أطفال آخر الليل) ، وتحرك الطفل من على اللافتة بعد أن تسرب الهدوء إلى شوارع المدينة وسكنت الحركة إلى نهاية القصة التي لم يسمع بها أحد لهذا لم يعرفوا سبب اختفاء الأطفال والأزهار ...

وانطلاقًا من أنموذج الخطاطة السردية تمكنا من الإشارة إلى بداية ونهاية القصة، أمَّا وسطها فينطلق من بعد انبلاج القصة لتمثل ومضة تخييلية، أي أنها نص تخييلي بناء ودلالة وما زادها تشويقا تحرك الطفل الضاحك وأي طفل ؟! (المرسوم على اللافتة الضخمة) فبعد (تسرب الهدوء إلى شوارع المدينة) وأي شوارع ؟! (نفث صدرها أنفاس يوم مشبع بالأتربة) . ففي هذا المقطع يبرز التشخيص (الاستعارة المكنية) حيث جعل للشوارع صدرا نفث أنفاس يوم ... ، وكذا جعل لليوم أنفاساً معتمدًا على ذات الآلية .

وتتكاثف الصور من مثل (سرقهما النوم/ زغردت عصافير/قلب السكون/ صمت الليل/ سرقتها الدهشة/ فرت نظرة/ استأذنت/فض الصباح/لملمت الأحذية نفسها/ تنفست صخبها...)، ويظهر التجسيم في قوله :(زحف النوم/ عصافير الغبطة/ سحب الصوف/جناحي فرح...)، ومستغلا التشبيه ليقول : (قدماها فراشات/

مثل قط مشاكس/قلبها حديقة/ غرسها وسط شعرها/ قدماها أجنحة) ، وكذلك الكناية (فاصطبغت السماء بحمرة خفيفة) كناية عن انفلاق يوم جديد .

ولم يغفل الصورة المركبة حيث يقول : (فض الصباح ستارة يوم جديد)، ووسط هذه الصور المتعالقة ينسج الوصف خيوطاً ليخيط معالم الصورة السردية المؤنسنة عبر تقانات مختلفة ومتداخلة، وتتحرك التشكيلات الصورية النابعة من الأدوات سالفة الذكر في ثوب محاك بخيوط الوصف والحوار .

فالنَّص يظهر من مطلعه إلى نهاية أحداثه غارقا في الوصف والحوار؛ لتحقيق تنامي الحدث والزمن ضمن المكان كاشفة عن مكنونات الشخصيات وخباياها وطريقتها في التفكير محدثة اللمسة الجمالية الممتعة للمتلقي حيث يجري الحوار المباشر بين الطفل والبنت(همس للبنت الصغيرة القابعة في ركن اللافتة المضيئة) مبرزاً للمكان (خلف أضواء النيون)، وأيضاً الزمان(آخر الليل) .

كما يجتمع في المقاطع الحوارية هذه –نص القصة– الوصف (همدت رموشها على عينيين بريئتين مفتوحتين باتساعات الشوارع المتداخلة /ثوبها الأبيض القصير/ المنثور بورود ... / أصلحت جدائل شعرها المبعثر/زمَّت شفتيها) . ويعود النص إلى الحوار (قال هامسا...) ثم الوصف والخيال (ضم يدها .. عصفور بين أصابعه الطرية/ صفَّر صفيرا خافتا)، وتتعدد الأمكنة في كل مرة مما يدل على الحركة والانتقال تبعاً للأحداث (عند باب محل... /على حافة الرصيف/الطرقات/ خلف أضواء/ على اللوحة) .

ويتعاقب الزمن؛ ليرصد تنامي الحدث ودرجة سرعته نحو بلوغ النهاية موظفا الزمن الطبيعي مع تدرج تلك الأمكنة (آخر الليل ← سطع نهار مضيء)، ويتنامى الوصف لرسم صورة الشخصيات (تخطت الشرطي والخفير العجوز النائمين/الغائبين في نومهما العميق/ تململ الشرطي والخفير العجوز الصامتان/لاحظ الناس/قفزت البنت مندهشة /ضحك الطفل والبنت كثيرا) معتمدًا القاص على الملفوظ السردي الوصفي(التدرج الكمي)، وكذلك على الاستفهام (قال الطفل : ماذا هناك ؟!)؛ ليعود الوصف مستقلاً في المقطع (دبت الحركة في أوصال المدينة، وشوارعها الواسعة الكبيرة وميادينها الفسيحة تنفست صخبها المعتاد وضجيجها اليومي) .

فمن اللافت للنظر أنَّ المقاطع الحوارية في النص السردي هذا تكشف عن نوعية العلاقة بين الشخصيتين الطفل والبنت/الشرطي والخفير العجوز، وأيضاً عن مكنونات البنية الكبرى النابعة من تضافر كل من التشبيه والاستعارة والوصف والاستفهام ما جعل من النص لوحة تصويرية تحمل في أحشائها الخطوط المتوازية والرسوم الحية، والألوان المتناسقة، وكذا الإيقاعات المتناغمة، وهذا التمازج أضفى نوعا من الحركية الإيجابية على الطابع

العام للنص، وكشف من خلال هذه الشخصيات عن خصيصة أسلوبية وسمة من سمات لسانيات النص لم تكن لندركها دون اللجوء إلى البنية الكبرى للنص ألا وهي (التماسك النصي) .

وجدير بالذكر أن تقنية التناص غير حاضرة في هذا النص إلا أن ذلك لم يكن له تأثير سلبي على تماسك أحداث هذه القصة، غير أن القاص أتقن التدبيج[53] فاختار ألوانا لم تأت عفوية وإنما استعان بها؛ لاستحضار دلالات جديدة، فنراه يقول: (ثوبها الأبيض المنثور بورود حمراء وصفراء/حذاء أبيض)، واختار ألوانا قافزا عن ذكر الألوان كلها معوضًا عن بعضها بدلالاتها في قوله: (وسط شعرها الفاحم) كناية عن سواده، وفي قوله: (فض الصباح ستارة الشمس) كناية عن انبلاج الصباح وانتشار اللون الأبيض، وأيضا في قوله: (فاصطبغت السماء بحمرة خفيفة ما لبثت أن تلاشت وسط نهار مضيء) .

الخاتمة:

وبعد هذا السعي العلمي المتواضع، الذي قمنا به توصلنا إلى جملة من النتائج، التي يمكن أن نوجزها في الآتي :

1. إنَّ القصة الليبية استطاعت تصوير الإنسان وهو يعايش مرارة الواقع بكل تناقضاته واضطراب مبادئه، فهي "أقدر على التعبير عن مراحل القلق والتوتر في حياة الشعوب" [54].

2. إنَّ القصة الليبية القصيرة جسدت كل ما يدور في القرى والمدن والصحراء فعكست الأزمنة الماضية ليعايش القارئ ما كان يجري فيها من تجارب وأحداث شكَّلت وعي كتابها آنذاك، وهذا ما لمحناه في المجموعة القصصية موضوع الدراسة .

3. إنَّ الصورة السردية ملمح جلي في الممارسات الإبداعية عامة، وفي المجموعة القصصية هذه على وجه الخصوص، حيث يعتمد القاص على إمكانات اللغة ليس باعتبارها أداة للتزيين فحسب، بل وسيلة لخلق صيغة جمالية عجيبة مثيرة للاهتمام تنبئ عن سِعة خياله ورحابة رؤيته وعمق وعيه .

4. إنَّ نصوص القاص تقوم على آلية التخييل بنسبة عالية، فقد تكشفت أبرز مكوناته المتمثلة في التشخيص والتجسيم، حيث أسهما في بث الدينامية في فسيفساء النص المشكلة للبناء النصي العام .

5. إنَّ التناص تقنية تجعل النص الجديد نصا مألوفا وثريا باستجلاب عوالم جديدة إلى عالمه إلا أن القاص لم يتكأ عليها كثيرا في مجموعته القصصية هذه، وذلك لم يؤثر سلبا على تماسك أحداث قصص المجموعة .

6. إنَّ الوصف والحوار تقنيتان نلحظ تمظهرهما في النص السردي بغية تعطيل وتيرة السرد، كما لهما أثراً مباشراً وغير مباشر في إبطاء سير الحدث السردي.

8. أن تعدد المشاهد والأمكنة وتعاقب الفترات و الأزمنة وتصاعد الوصف وتناميه، وتعالي أصوات الحوار الخارجي وإحياء النصوص، وكذا تضافر الاستفهام والنداء والحذف كلها سمات مائزة تحقق خصيصة تحظى بها المجموعة القصصية هذه ، وتحديدا قصة (أطفال آخر الليل).

الهوامش:

[1] – ينظر: د. أحمد محمد عطية ، تطور القصة الليبية القصيرة، دار الكتاب العربي ، د.ط ، د. ت ، ص75.

[2] – د. عمر بن قينة ، القصة العربية الليبية القصيرة نشأتها وتطورها وقضاياها، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2007،ص33.

[3] – المرجع السابق، ص218.

[4] – د.طه وادي ، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية ، د.ت ، ص153 .

[5] – ينظر : المرجع السابق، ص103.

[6] – محمد المسلاتي، فسانيا تحاور القاص : محمد المسلاتي، حاورته حنان علي، صحيفة أسبوعية، شوهد 2021/6/26م، الرابط Fasanea.org

[7] – ينظر: سالم علي العبار، ملامح البطل في القصة العربية الليبية القصيرة، الدار الجماهيرية، ط1988،1م،ص52-74.

[8] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط2، 1987، ص 548.

[9] – ينظر :د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط1، 1958، ص8.

[10] – د. كامل حسن البصير : بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، المجمع العراقي، 1987، ص264-265.

[11] – د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط1، 2003، ج 3،ص7.

[12] – القاضي أبو بكر الباقلاني ، إعجاز القرآن، هامش كتاب الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، دار الندوة الجديدة، بيروت لبنان، د. ط، د. ت، ج1، ص1 61.

[13] – ينظر: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البيجاوي، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت، د. ط، 1966، ص412.

[14] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الأعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص389.

[15] – أ.د عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر، د. ط، 2000 ، ص46.

[16] – عبدالقادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، 1988، ص392.

[17] – ينظر: جميل حمداوي ، مقال : الصورة الروائية والمشروع النقدي الجديد، شبكة الألوكة ، شوهد 2021/6/27م ، الرابط الإلكتروني : https://www.alukah.net/literature_language/0/64188/

[18] – د. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، منشورات دار الشروق، ط1، 1998م،ص327.

[19] – ينظر: موسى بن حداد ، الصورة الفنية في السرد النسوي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، 2019/2018، الباب الأول.

[20] – جمال بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت،ط1، د.ت ، مادة (خيَّل) .

[21] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991 ،ص267 .

[22] – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، د.ت،ص89.

[23] – عزيز العرباوي ، سعيد جبار يخطو إلى الأمام ويلامس جوانب النص السردي قراءة في كتابه النقدي من السردية إلى التخييلية ، الرابط الإلكتروني https://www.alraimedia.com/Home/Details?id

[24] – محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب،ج7،ص97.

[25] – عزة شبل محمد : المقامات اللزومية للسرقسطي، المقامات اللزومية للسر قسطي دراسة في علم لغة النص ،عزة شبل محمد ، رسالة دكتوراه (مخطوطه)، كلية الآداب، جامعة القاهرة ، 2006،ص75.

[26] – د. جابر عصفور : ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، "د. ط"، 2002، ص 33.

[27] – عزة شبل، المقامات اللزومية... ، ص 77.

[28] – محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج9، ص356.

[29] – الحسن بن رشيق القيروانين ، العمدة ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، ط5، 1981م، ج2، ص294.

[30] – سيزا قاسم ، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة ،2004، ص111.

[31] – د. محمود محمد ملودة ، نقد القصة الليبية القصيرة، دراسة في ممارسات النقاد الليبيين، منشورات جامعة مصراته، ط1، 2013م ،ص96.

[32] – محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب ، ج4 ، ص218.

[33] – د. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة ، 1998م ، ص 116.

• الحوار الخارجي هو أحد نوعي الحوار الذي يتكاثف حضوره في متن النص السردي ويقصد به الحوار مع الآخر، أما الداخلي فينتج عن حديث الذات مع نفسها (المناجاة) ينظر : د. طه وادي ، القصة ديوان العرب ،ص89-90 .

[34] – ينظر: د. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص116.

[35] – ولد في سنة 1949م ببنغازي، ودرس بها ، ثم تحصل على إجازة الأعمال التجارية من جامعة كاردف ببريطانيا 1984م، شارك في العديد من الندوات والملتقيات المحلية والعربية كتب القصة والحكاية والمقالة والخواطر، ومن مجموعاته القصصية : الضجيج/ الدوائر/المرأة الفرح/ تفاصيل اليوم العادي/ليل الجدات . ينظر: عبد الله سالم مليطان، معجم القصاصين الليبيين، مداد للطباعة والنشر، 2008م، ص335.

[36] – محمد المسلاتي، تفاصيل اليوم العادي، قصص قصيرة ، مجلس الثقافة العام، 2006م، ص23-24.

[37] – محمد المسلاتي ، تفاصيل...، ص37-38.

[38] – المصدر السابق ،ص47-48.

[39] – محمد المسلاتي ، تفاصيل ... ، ص79 .

[40] – المصدر السابق ، ص56.

[41] – المصدر السابق، ص111-115.

[42] – محمد المسلاتي، تفاصيل...،ص114.

[43] – المصدر السابق، ص73.

[44] – محمد المسلاتي، تفاصيل...، ص50.

[45] – المصدر السابق، ص93-94 .

[46] – محمد المسلاتي، تفاصيل...، ص79–80 .

[47] – المصدر السابق، ص30 .

[48] – محمد المسلاتي، تفاصيل...،ص35.

[49] – المصدر السابق، ص48–50 .

[50] – محمد المسلاتي، تفاصيل...، ص51–53.

[51] – المصدر السابق، ص88–89 .

[52] – المصدر السابق،ص117–125.

[53] – شكل من أشكال التعبير البلاغي، ويقصد به ذكر عدد من الألوان بقصد الكناية أو لبيان ظاهرة أسلوبية جديدة . ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية، د.ت ص352.

[54] – د. طه الوادي ، القصة ديوان العرب ... ،ص103 .